

## Zur Rezeption der deutschen Ästhetik in Japan während der Meiji-Zeit<sup>1</sup>

Jeanne Egloff

I demand absolut freedom in the art world and there authority in the artist's personality. I would like to consider an artist as a unique individual in every sense (...). I would not criticise a painter for painting a green sun, for it is possible that I myself might see it that way. One must always appreciate a painting as a whole, not just a part of it, such as a green sun (Takamura Kōtarō)<sup>2</sup>

Die Assimilation von Konzepten und Begriffen der westlichen Ästhetik gehört zu den besonderen Merkmalen der modernen japanischen Kunstgeschichte. Beinahe alle gebräuchlichen kunsthistorischen Terminologien Japans stammen aus der Meiji-Zeit (1868–1912). Zu den neuen Wortprägungen dieser Zeit gehören nicht nur *bijutsu* (Kunst oder Schöne Kunst) oder *bigaku* (Ästhetik), sondern auch *kaiga* (Malerei), *chōkoku* (Skulptur) oder *kōgei* (Handwerk).<sup>3</sup> In der Forschung gilt die Konfrontation Japans mit dem europäischen Gedankengut und Institutionswesen der 1870er Jahre als Geburtsstunde der Kunstgeschichte und des Museums in Japan.<sup>4</sup>

Gemäss Kitazawa Noriaki tauchte der Begriff *bijutsu* zum ersten Mal in der japanischen Übersetzung des offiziellen Ausstellungsprogramms im Zuge der Vorbereitungen für die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 auf.<sup>5</sup> Die Übersetzung erfolgte aus pragmatischen Gründen: Bei der Ausstellungsvorbereitung musste das japanische Organisationskomitee eine Liste ihrer Exponate nach Wien senden. In diesem Zusammenhang wurde der Terminus *bijutsu* als Objektname für die Ausstellungskategorie »Bildende Kunst« eingesetzt und grenzte diese von *kōgei* (Handwerk) und anderen Kategorien ab.<sup>6</sup> Zugleich begann in Japan

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag wurde bereits in dem 2016 erschienenen Sammelband *Wort-Bild-Assimilationen. Japan und die Moderne* publiziert. In der ersten Fassung wurden eine Textpassage und eine Abbildung des Aufsatzes von Vera Wolff »Not the real thing at all.« Zur kulturellen Übersetzung künstlerischer Technik am Beispiel der japanischen Ölmalerei« aus dem 2011 edierten Buch *Kulturelle Übersetzungen* verwendet, ohne diese Übernahmen als Zitat im Text anzuzeigen. Die Verfasserin entschuldigt sich bei der betroffenen Autorin und bedankt sich für die Möglichkeit einer Überarbeitung des Artikels.

<sup>2</sup> Takamura Kōtarō, «Midori no taiyō 緑色の太陽» (Grüne Sonne) in: *Subaru スバル*, 2, 3, 1910, S. 35–36. Übersetzung aus dem Japanischen ins Englische von der Verfasserin mit Unterstützung von Satō Dōshin.

<sup>3</sup> Satō Dōshin: *Modern Japanese Art and the Meiji State*, Los Angeles 2011, insbesondere Kapitel 2, »The Class System in Early Modern Japan and the Formation of ›Art‹«, hier: S. 71.

<sup>4</sup> Vgl. Kitazawa Noriaki 北沢憲昭: *Kyōkai no bijutsushi – »bijutsu« keiseishi nōto* 境界の美術史—「美術」形成史ノート, Tōkyō 2000, S. 8–10.

<sup>5</sup> Kitazawa Noriaki 2000 (wie Anm. 4), S. 8–10.

<sup>6</sup> Kitazawa Noriaki 2000 (wie Anm. 4), S. 8.

eine Diskussion darüber, was »Schöne Kunst« sei. Das Interesse an einer Ästhetik, die dies erklärt, wurde sowohl bei Gelehrten wie auch bei Künstlern geweckt. Im Sammelband *Deutschland und Japan im 20. Jahrhundert. Wechselbeziehungen zweier Kulturen* weist Karl Anton Sprengard auf den engen Bezug zur deutschen Philosophie in Japan hin: »In der frühen Meiji-Zeit wurde Kant aufgenommen; vor der Jahrhundertwende folgten Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, der Neukantianismus. Ihre Gedanken gingen auf den Humanismus der frühen Taishō-Ära ein.«<sup>7</sup> Paul Oskar Kristeller beschreibt den Humanismus als Philosophie, die 1. das menschliche Wesen und seine Kultur ins Zentrum aller philosophischen Fragen stellt, 2. die Geschichte als Fundament der Menschheit anerkennt und 3. die Kultur der klassischen Antike wiederzubeleben versucht, um die Gesellschaft zu erziehen.<sup>8</sup> Die japanische Ästhetik weist strukturelle Parallelen zu diesen drei Merkmalen auf, aber anstatt sich von der griechischen Antike leiten und inspirieren zu lassen, war es vor allem die deutsche Philosophie und Ästhetik des 19. Jahrhunderts, an der sie sich orientierte.<sup>9</sup>

Michael Marra konstatiert, dass sich eine der frühesten Begegnungen Japans mit der deutschen Ästhetik in einer Beschreibung der östlichen Pagode des Yakushi-ji in Nara findet. Ihr Erscheinungsbild, das gleichsam rhythmisch zwischen einer 3-stöckigen und einer 6-stöckigen Pagode oszilliert, wird in japanischen Beschreibungen als »gefrorene Musik« (*kogoeru ongaku*) bezeichnet.<sup>10</sup> Dieser Ausdruck stammt aus Friedrich Schellings *Philosophie der Kunst*, in welcher die Architektur symbolhaft mit Musik im Raum verglichen wird.<sup>11</sup> Das Herstellen einer Analogie zwischen Architektur und Musik am Beispiel der Pagode in Nara dokumentiert eine erste direkte Berührung zwischen der deutschen Philosophie und der Ästhetik in Japan.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren die ersten japanischen Übersetzungen deutscher Literatur zur Ästhetik im Umlauf, wie zum Beispiel Eduard Hartmanns *Die Philosophie des Schönen*, verfasst von Mori Ōgai und Ōmura Seigai (*Shinbi kōryō*, 1899) oder Otto

---

<sup>7</sup> Karl Anton Sprengard: »Bunmei kaika. Kultur und Aufklärung. Japans Wende zum Westen aus dem Blickwinkel Deutschlands«, in: *Deutschland und Japan des 20. Jahrhundert. Wechselbeziehungen zweier Kulturen*, hg. v. Karl Anton Sprengard/Kenchi Ono/Yasuo Arizumi, Wiesbaden 2002, hier S. 25.

<sup>8</sup> Paul Oskar Kristeller: »Das Moralische Denken des Renaissance-Humanismus«, in: (ders.) *Humanismus und Renaissance: die antiken und mittelalterlichen Quellen* (Humanistische Bibliothek, Reihe 1: Abhandlungen, Band 1: von Humanismus und Renaissance), München 1974, S. 30-84, hier S. 41.

<sup>9</sup> Vgl. Alejandro Barcenas: »Modern Japanese Aesthetics and the Neo-Kantians«, in: *Frontiers of Japanese Philosophy*, hg. v. Raquel Buso/James W. Heisig, Bd. 6: *Confluences and Cross-Currents*, Nagoya 2009, S. 13–21, hier S. 17.

<sup>10</sup> Vgl. Michael Marra: *Japanese Hermeneutics*, Honolulu 2002, S. 97. Der Urheber der Übertragung dieses Ausdrucks ins Japanische ist nicht bekannt.

<sup>11</sup> Friedrich Wilhelm Schelling: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, 14 Bde., Bd. 5 (Abt. 1): *Philosophie der Kunst* (Vorlesungen 1802/3 und 1804/5), Stuttgart/Augsburg 1859, S. 576. Diese Metapher wurde später auch von Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) verwendet. Vgl. Khaled Saleh Pascha: *Gefrorene Musik. Das Verhältnis von Musik und Architektur in der ästhetischen Theorie*, Berlin 2004, S. 36, 150.

Liebmanns *Zur Analysis der Wirklichkeit*, ebenfalls übersetzt von Mori Ôgai (*Kinsei bigaku*, 1902).<sup>12</sup> Doch bereits vor 1868 existierte ein Verständnis für Ästhetik sowie ein Studium des Schönen. Hisamatsu Sen'ichi (1894–1976) kreierte ein System ästhetischer Kategorien basierend auf der Arbeit von Ōnishi Yoshinori (1888–1959).<sup>13</sup> Schematisch unterteilt der Autor die Geschichte der japanischen Literatur in fünf Zeitalter von der Antike bis zur Moderne.<sup>14</sup> Jeder Epoche werden repräsentative Werke und die darin verwendeten Begriffe für Schönheit zugeordnet. Die ästhetischen Ausdrücke sind in drei Kategorien eingeteilt: Humor (*kokkei*), das Sublime/Erhabene (*sōbi*) und das Elegante (*yūbi*).<sup>15</sup> Diese Form der Einteilung orientiert sich an der deutschen Ästhetik, insbesondere an den Kategorien von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*.<sup>16</sup>

時代 <i>Period</i>	滑稽 <i>Humor</i>	壮美 <i>Sublimity</i>	優美 <i>Elegance</i>
古代 Antiquity	直 <i>choku</i> (uprightness)	明 <i>mei</i> (brightness)	清 <i>sei</i> (purity)
中古代 Middle Antiquity	可笑し <i>okashi</i> (comic)	丈高し <i>taketakashi</i> (sublimity)	哀れ <i>aware</i> (sensitivity)
中世 Medieval	無心 <i>mushin</i> (witty)	幽玄 <i>yūgen</i> (profundity)	有心 <i>ushin</i> (discriminating)
前近代 Pre-modern/Early modern	滑稽 <i>kokkei</i> (comic)	寂、軽み <i>sabi, karumi</i> (tranquility, lightness)	粹、通、粋 <i>sui, tsū, iki</i> (knowing, connoisseurship, chic)

<sup>12</sup> Vgl. Michael Marra: *A History of Japanese Aesthetics*, Honolulu 2002, S. 154.

<sup>13</sup> Hisamatsus Buch wurde auf Englisch unter dem Titel *The Vocabulary of Japanese Aesthetics* herausgegeben. Siehe Hisamatsu Shin'ichi: »The Vocabulary of Japanese Aesthetics«, übers. von William Theodore de Bary, in: *Japanese Aesthetics and Culture*, hg. v. Nancy G. Hume, New York 1995, S. 43–76.

<sup>14</sup> Diese Unterteilung ist von der europäischen Perspektive abgeleitet und wird heute nicht mehr auf die japanische Geschichte angewendet.

<sup>15</sup> Hisamatsu Shin'ichi 1995 (wie Anm. 13), S. 43.

<sup>16</sup> Michael Marra: *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literatur*, Leiden/Boston 2010, S. 5.

近代	—	写実	ロマン
Modern		<i>shajitsu</i> (realism)	<i>roman</i> (romanticism)

Es gibt eine Reihe historischer Gründe, warum die deutsche Ästhetik in Japan einen derart grossen Einfluss ausübte. Alejandro Barcena belegt, dass in der ersten Dekade der Meiji-Zeit über 180 Professoren vom Westen nach Japan eingeladen wurden, um an den neu gegründeten Universitäten zu unterrichten.<sup>17</sup> Zur gleichen Zeit begannen auch mehrere Gruppen japanischer Gelehrter nach Europa zu reisen, um Strategien der Kunstreflexion kennenzulernen. Nishi Amane (1829–1897) war unter den ersten, welche die Reise in den Westen antraten. Er studierte zunächst Englisch und Holländisch in Edo, bevor er ab 1857 als Assistent am *Institut für ausländische Literatur* (*bansho shirabesho dokoro*) am Hofe des Shoguns unterrichtete. Nach seinem mehrjährigen Hollandaufenthalt übersetzte er mehrere westliche Werke, unter anderem zum internationalen Recht und zur Philosophie.<sup>18</sup> Er gilt als einer der wichtigsten Akteure bei der Entwicklung einer modernen japanischen Ästhetik, weil er viele grundlegende Begriffe der westlichen Philosophie in Japan prägte und eine Reihe von Vorlesungen zur Ästhetik in Kants Werken hielt.<sup>19</sup> Die deutsche Ästhetik stellte im 19. Jahrhundert die führende kunstphilosophische Strömung dar und japanische Gelehrte schienen in ihr einen geeigneten Rahmen für das Verständnis ihres Kunstschaffens zu finden. Die Ausformulierung einer japanischen Ästhetik wurde vor allem von zwei einflussreichen westlichen Professoren an der Universität Tōkyō vorangetrieben. Ernest Francisco Fenollosa (1873–1908), ein Harvard Absolvent mit spanischer Abstammung, war einer der ersten, der an der Universität Tōkyō zwischen 1878 und 1890 Philosophie und Politik unterrichtete und dabei zugleich in die Ästhetik Hegels in Japan einführte.<sup>20</sup> Er versuchte seine Studenten mit einem hermeneutischen Werkzeug auszustatten, um Kunstwerke zu analysieren und interpretieren zu können. Dieser Versuch war nur teilweise erfolgreich: Ein Hauptgedanke Hegels ist die Zuordnung jedes Kunstobjektes zu einer Epoche oder Stilrichtung. In seinem Verständnis löst jede Stilrichtung einer Epoche die vorhergegangene ab.<sup>21</sup> Dieses Modell lässt

<sup>17</sup> Alejandro Barcenas 2009 (wie Anm. 9), S. 17. Vgl. auch Tadashi Shimada, *The Yatoi. A Comprehensive Study of Hired Foreigners*, Kyoto 1987; Satō Dōshin 2011 (wie Anm. 3), insbesondere Kapitel 4 *The Formation of the Academic Discipline of Art History and its Development*, S. 153.

<sup>18</sup> Michael Marra: *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu 1999, S. 28.

<sup>19</sup> *Die Theorie der Ästhetik* (微妙学説 *bimiyōgaku setsu*). Für eine vollständige Übersetzung der Vorlesung vgl.: Michael Marra 1999 (wie Anm. 18), S. 28.

<sup>20</sup> Michael Marra 1999 (wie Anm. 18), Kapitel 3 *Hegelian Reversal*, S. 65.

<sup>21</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, hg. v. H.G. Hotho, 18 Bde., 2. Aufl., Bd. 10: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), Teil 3, Berlin 1842–1843, S. 220.

sich nur bedingt auf die japanische Kunstgeschichte anwenden, da die Tradition des Kopierens alter Meister es zulässt, dass verschiedene Stilrichtungen parallel zueinander existieren. Vera Wolff zeigt, dass Fenellosas Aufgreifen des »für die Kunsttheorie der Renaissance zentralen Idea-Begriff[s]« weitaus erfolgreicher war.<sup>22</sup> Gemäss Wolff entwickelte Fenollosa eine »genuin moderne Konzeption der japanischen Malerei als eine den ›Ölbildern des Westens‹ überlegene, reine Erscheinungsform des Geistes im Sinne der idealistischen Ästhetik.«<sup>23</sup> Weiterhin arbeitet Wolff heraus, dass sich laut Fenollosa der »Wert der künstlerischen Schöpfung in dieser Konzeption durch die Formgebung bestimmt und sich am Grad ihrer ›Unabhängigkeit von einem physischen Material‹ bemisst.«<sup>24</sup> So verstanden, führt Wolff weiter aus, »beschrieb Fenollosa die japanische Malerei [...] als Ausdruck idealer Schönheit.«<sup>25</sup>

Als treffendes Beispiel nennt Wolff das Tuschebild *Diogenes* von Shimomura Kanzan (1873–1930) von 1903 (Abb. 2).<sup>26</sup> Der Maler war, so expliziert sie, einer »der ersten Absolventen« der neu gegründeten Tōkyō Kunstschule und war vertraut mit der westlichen Philosophie und Malweise.<sup>27</sup> Wolff zufolge fällt bei genauerer Betrachtung der Hängerolle auf, dass »das Antlitz und die Hände des griechischen Philosophen in einer Manier ausgeführt« sind, »die an feine Handzeichnungen der italienischen Renaissance erinnert.«<sup>28</sup> Sie sind in realistischer Art und Weise gemalt, »während die Umrisse seiner Gestalt durch kalligraphisch anmutende Linien eines Tuschpinsel akzentuiert sind.«<sup>29</sup> Das Bild wirkt »beinahe monochrom«, Farbe ist nur »im Hintergrund laviert«. <sup>30</sup> Die »dünne Konsistenz der Farbe« folgte dem »idealistischen« Malprinzipien Fenellosas. Die *Nihonga*-Malerei wird von Wolff folglich als »moderne Ideenmalerei Japans« beschrieben.<sup>31</sup> Nach Fenellosas Abreise führte Okakura Tenshin (1862–1913), Fenellosas talentiertester Schüler, Hegels Lehre an der Universität Tōkyō weiter.

Neben Fenollosa spielte bei der Rezeption der deutschen Ästhetik in Japan auch Raphael von

---

<sup>22</sup> Vera Wolff: »Not the real thing at all.« Zur kulturellen Übersetzung künstlerischer Technik am Beispiel der japanischen Ölmalerei«, in: *Kulturelle Übersetzungen*, hg. v. Anika Keinz/Klaus Schönberger/Vera Wolff, Berlin 2012, S. 67–96, hier S. 74.

<sup>23</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 74.

<sup>24</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 74.

<sup>25</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 74.

<sup>26</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 76.

<sup>27</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 76.

<sup>28</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 77.

<sup>29</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 77.

<sup>30</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 77.

<sup>31</sup> Vera Wolff 2012 (wie Anm. 22), S. 78.

Koeber (1848–1923) eine entscheidende Rolle.<sup>32</sup> Als Absolvent der Universität Heidelberg reiste er auf Empfehlung seines Lehrers Eduard von Hartmann nach Japan, wo er zwischen 1893 und 1914 an der Universität Tōkyō lehrte.<sup>33</sup> Neben Hegels Philosophie unterrichtete er Kunstphilosophie in den Werken von Schopenhauer, Schiller, Schelling, Dilthey und Windelband.<sup>34</sup> Durch ihn wurde eine neue Generation talentierter japanischer Schriftsteller in die Lehre der deutschen Philosophie eingeführt und einige zentrale Werke zur japanischen Ästhetik publiziert. Die Liste japanischer Schüler Koebers ist beachtlich, darunter befinden sich die Philosophen und Schriftsteller Nishida Kitarō (1870–1945), Natsume Sōseki (1867–1916), Abe Jirō (1883–1959), Ōnishi Yoshinori (1888–1959), Watsuji Tetsurō (1889–1960) oder Kuki Shūzō (1888–1941).<sup>35</sup> Koebers Schwerpunkt war die Philosophie Schopenhauers, über die er zwei Bücher in Japan verfasste: *Schopenhauers Erlösungslehre* (1881) und *Die Philosophie Arthur Schopenhauers* (1888). Gemäss Alejandro Barcenas hatten seine Vorlesungen über den deutschen Idealismus und die Hermeneutik von Autoren des 19. Jahrhunderts, wie Dilthey, Windelband oder Rickert einen entscheidenden Einfluss auf die Entstehung der Geisteswissenschaften in Japan.<sup>36</sup> Dank Koebers Wirken erschienen Heinrich Rickerts Werke auf Japanisch in einer höheren Auflage als auf Deutsch.<sup>37</sup> Das Interesse an der westlichen Philosophie und Ästhetik in Japan nahm von da an stetig zu. Auch Karl Anton Sprengard hält fest, »Deutsche Philosophie verdankt ihre Verbreitung dem wachsenden Zustrom begabter junger Japaner, die besonders in den 20er Jahren Zentren des Neukantianismus in Freiburg und Heidelberg besuchten (...).«<sup>38</sup> Der Einfluss Fenollosas und Koebers in dieser Hinsicht ist nicht zu unterschätzen. Die Betrachtung beider Seiten im Prozess einer Assimilierung hilft uns ein besseres Verständnis der Ursprünge der modernen Philosophie und Ästhetik in Japan zu gewinnen. Der Beginn der Meiji-Periode läutete eine neue Ära des künstlerischen Bewusstseins ein, das zweifellos das Denken der nachfolgenden Generationen prägte.

---

<sup>32</sup> Kōichi Kasamatsu: »The Development of German Philosophy in Japan«, in: *Deutschland und Japan des 20. Jahrhundert. Wechselbeziehungen zweier Kulturen*, hg. v. Karl Anton Sprengard/Kenchi Ono/Yasuo Arizumi, Wiesbaden 2002, S. 61–66, hier S. 65.

<sup>33</sup> Kōichi Kasamatsu 2002 (wie Anm. 32), S. 65.

<sup>34</sup> Kōichi Kasamatsu 2002 (wie Anm. 32), S. 65.

<sup>35</sup> Alejandro Barcenas 2009 (wie Anm. 9), S. 17.

<sup>36</sup> Alejandro Barcenas 2009 (wie Anm. 9), S. 17.

<sup>37</sup> Alejandro Barcenas 2009 (wie Anm. 9), S. 17.

<sup>38</sup> Kōichi Kasamatsu 2002 (wie Anm. 32), S. 65.